

# Hergé est un personnage

## Quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin*

Jean Rime

Volume 46, numéro 2, 2010

Hergé reporter : Tintin en contexte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044533ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/044533ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rime, J. (2010). Hergé est un personnage : quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin*. *Études françaises*, 46(2), 27–46. <https://doi.org/10.7202/044533ar>

### Résumé de l'article

En posant de façon contradictoire la vraisemblance des *Aventures de Tintin* et leur appartenance à un univers régi par des conventions différentes du nôtre, Hergé interroge sans cesse le rapport entre réalité et fiction et pointe la nécessité d'une instance de médiation qu'il s'est toujours efforcé d'assumer lui-même, tant dans ses bandes dessinées que dans son discours médiatique. Il en a même fait un moyen pour imprimer son autorité sur des créatures — Tintin surtout — qui tendent à s'autonomiser. Après avoir expérimenté dans les *Exploits de Quick et Flupke* le procédé de l'autoportrait en abyme, il en réinvestit certaines composantes soit dans les marges de son oeuvre où il élabore des postures de victime, de démiurge, de père ou d'*alter ego*, soit au coeur des albums de Tintin où il métaphorise sa médiation en agrégeant sa fonction de narrateur à des supports thématiques tel celui du « reporter » ou, dans une moindre mesure, celui du « médium ».

Grâce à ce subtil dévoilement de l'artifice diégétique, « Hergé », dont le nom ne désigne plus un avatar de Georges Remi, mais un personnage créé par lui pour jouer ce rôle de pivot, réussit le tour de force de simultanément construire — par la médiation qu'il opère — et déconstruire — par la monstration de cette contrainte narrative — l'illusion référentielle qui fonde le contrat de lecture réaliste des *Aventures de Tintin*. Au fur et à mesure que son « fils » de papier lui échappe pour entrer dans l'imaginaire collectif, il rompt de plus en plus avec cet équilibre, au point de saturer toujours davantage ses albums de signes de sa médiation. Il en pervertit ainsi le fonctionnement narratif et, à l'heure des Studios, il inscrit au plus profond de son oeuvre le désir, maintes fois exprimé lors de déclarations publiques, que personne ne lui succède.

# Hergé est un personnage

## Quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin*

JEAN RIME

Depuis que la tintinophilie existe, les amateurs de 7 à 77 ans se livrent inlassablement au même jeu de piste, qui consiste à repérer le plus de liens possible entre *Les aventures de Tintin* et le contexte de leur création. Que ce soit par la recherche des sources avérées de l'auteur ou par des hypothèses plus conjecturales que Huibrecht Van Opstal appelle des « rimes d'images<sup>1</sup> » et qui témoignent de l'inscription de l'œuvre dans l'imaginaire contemporain, cette démarche repose sur un postulat très simple : l'univers dans lequel évolue Tintin serait, sinon le reflet exact, du moins une transposition extrêmement fidèle du monde réel dans lequel le dessinateur a vécu, ou sur lequel il s'est documenté. Cette thèse s'est trouvée corroborée par plusieurs déclarations publiques d'Hergé, dans lesquelles celui-ci ne cache ni son souci d'authenticité ni le souhait que ses lecteurs puissent s'identifier à Tintin, et donc qu'ils puissent reconnaître leur monde dans le sien (et vice-versa)<sup>2</sup>.

Pourtant, et malgré des ponts revendiqués entre réalité et fiction, qui, comme l'épisode bien réel du (faux) retour de Russie soviétique<sup>3</sup>,

1. Huibrecht Van Opstal, *Tracé RG. Le phénomène Hergé*, Bruxelles, Lefrancq, 1998.

2. Entre autres : « Pour moi, Tintin vit dans le monde actuel. » (Entretien d'Hergé avec Benoît Peeters et Patrice Hamel, 28 avril 1977, reproduit dans Benoît Peeters, *Lire Tintin. Les bijoux ravis*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007, p. 257) ; « Quand je pense à Tintin, je le vois de façon réelle, vraiment réelle. » (*Radioscopie*, 9 janvier 1979, dans Hergé, *Objectif radio*, CD 1, INA — France Inter, 2003, piste 4, 7 :14) ; « Beaucoup de jeunes peuvent s'identifier à Tintin. » (*Ibid.*, piste 2, 9 :47).

3. Voir Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2007, p. 140-142.

ont facilité l'entrée du héros dans « notre » monde, il n'en demeure pas moins que l'univers de Tintin ne peut être réduit à une reproduction de la réalité. Il s'agit d'un monde artificiel doté de conventions esthétiques propres. Prenant le contre-pied d'une interprétation trop réaliste de son œuvre, Hergé allait même jusqu'à parler, au risque de la contradiction, d'un « espace-temps tout à fait différent du nôtre<sup>4</sup> ». C'est dire qu'il était parfaitement conscient que deux univers qui ne fonctionnent pas avec les mêmes règles, aussi similaires soient-ils, ne peuvent pas entrer en interaction immédiate. Il faut nécessairement un médiateur qui assure la liaison. Je poserai comme hypothèse de départ que ce médiateur est Hergé lui-même. Non pas l'homme Georges Remi, mais un personnage créé par lui pour assumer la fonction de pivot entre la réalité et la fiction. « Hergé », tel qu'il sera conçu ici, agit donc à la fois dans le monde réel (par son discours public et médiatique) et dans le monde du récit où il n'hésite pas à se mettre en scène et où, surtout, il soutient la narration<sup>5</sup>.

Après avoir dégagé quelques lignes de vie de cet « Hergé » méconnu à partir de ses autoportraits, je montrerai, en étudiant deux de ses avatars fictionnels récurrents (le « reporter » et le « médium »), qu'il ne s'est pas contenté de jouer naïvement son rôle de médiateur, mais qu'au contraire il l'a constamment montré et dévoilé, d'une manière si habile toutefois qu'il a réussi le tour de force de simultanément construire — par la médiation qu'il opère — et déconstruire — par la monstration de cette inévitable contrainte narrative — l'illusion référentielle qui fonde le contrat de lecture réaliste des *Aventures de Tintin*.

### La médiation revendiquée : autoportraits de l'artiste en personnage

Hergé lui-même aurait sans doute refusé d'être assimilé à un personnage. Il a d'ailleurs tranché la question, et à première vue sans appel, dans une lettre adressée à un correspondant désireux d'écrire un chapitre sur sa vie quotidienne : « J'ai créé beaucoup de personnages, mais je ne crois guère être moi-même ce qu'on appelle un "personnage" ».

4. *Objectif radio*, disque cité, piste 1, 5:42.

5. On rejoint ici la notion de posture théorisée par Jérôme Meizoz, qui permet de « décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 21).

[...] Mon histoire à moi [...] est brève : c'est l'histoire d'une sorte d'artisan qui s'est longuement et consciencieusement appliqué<sup>6</sup>. » L'argumentation est habile : Hergé déjoue la curiosité de l'importun en se réfugiant derrière la polysémie du mot *personnage* — « être de fiction » et « personne qui attire l'attention ». Mais en parlant de son « histoire » au moment même où il nie cette qualification, il n'hésite pas à utiliser à propos de lui-même une notion qui, dans le domaine de la narratologie, entre en cohérence sémantique avec le *personnage*. Cette subtilité rhétorique lui permet ainsi de concéder un certain parallélisme avec ses héros de papier tout en paraissant s'en distinguer.

En fait d'histoire, Hergé ressort à son correspondant la version officielle de sa biographie, mille fois rabâchée devant les micros, pas fausse mais convenue et parfaitement scénarisée. Car loin de subir son statut de personnage quasi mythologique, le dessinateur a en réalité participé activement à l'édification de sa propre légende. Bien sûr, il ne peut admettre ouvertement cette part de construction de soi. Aussi faudrait-il chercher l'aveu de cette posture dans son œuvre même, au sens large : les bandes dessinées, naturellement, mais aussi les illustrations de circonstance. Dans sa carte de vœux pour 1973, par exemple, où il relève le défi de dessiner tous les protagonistes des *Aventures de Tintin*, il s'est représenté derrière Rastapopoulos, pull-over bleu et cheveux gris : personnage parmi ses personnages.

Cette insertion auctoriale s'inscrit dans tout un réseau d'autoportraits humoristiques qui sont autant de symptômes de la présence marquée d'Hergé dans son œuvre. Contrairement à ce qu'affirme Charles Dierick dans un article par ailleurs éclairant<sup>7</sup>, je pense que ces « autocaricatures » n'ont pas seulement une valeur d'autocritique ou de *private joke*, mais qu'elles balisent la vie du personnage Hergé, qui se dessine année après année en négatif de l'évolution de son œuvre selon un principe constant : Hergé, dans le sens fonctionnel où on le considère ici, n'existe pas sans Tintin (ou ses autres personnages), et il doit tout mettre en œuvre pour que ses créatures ne puissent pas exister sans lui<sup>8</sup>. Tout comme sa mythologisation consciente sert de pendant

6. Lettre d'Hergé à Merry Bromberger, 15 novembre 1963, citée dans Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 730.

7. « Hergé et ses autocaricatures : il n'y a pas de quoi rire ! », *Hergé* [revue des Studios Hergé], vol. 1, 2006, p. 9.

8. « L'un ne va pas sans l'autre », explique-t-il à Jacques Chancel (*Objectif Radio*, disque cité, piste 1, 9:07).

au mythe Tintin, l'affirmation de sa médiation à l'intérieur de son œuvre sera pour lui un moyen d'affirmer sa présence face à des personnages qui auront tendance à s'affranchir de lui.

## Les bonnes leçons de Quick et Flupke

Pour comprendre cette tension entre le créateur et ses créatures, il faut remonter aux sources. La vie d'Hergé ne commence pas le 22 mai 1907, mais en décembre 1924, lorsque paraît dans le mensuel *Le Boy-Scout belge* la première illustration signée de son pseudonyme<sup>9</sup>. Cette nouvelle identité accompagne, dans un premier temps, de nombreuses mises en scène auctoriales : dès 1926, les *Extraordinaires aventures de Totor, C. P. des Hannetons* sont présentées comme « un grand film comique » produit par « United Rovers », parodie de la réelle United Artists ; plus loin dans le récit, cette société de production fictive est doublée d'une mention « Hergé Moving Pictures » et parfois même d'un « Hergé, Metteur en scène<sup>10</sup> ». On retrouve une fiction auctoriale analogue dans le quotidien *Le Vingtième Siècle*, où le jeune dessinateur illustre *Popokabaka*<sup>11</sup>, un récit en images dont le texte est écrit par un de ses collègues, sous-titré : « Bananera chantée. Musique de Hergé. Paroles de René Verhaegen. »

Cinéaste ou compositeur, Hergé exprime à travers les postures que lui permet l'appareil paratextuel de ses planches son identité d'artiste, d'énonciateur ou de focalisateur, autrement dit de médiateur. Mais dans *Le Petit Vingtième*, où il crée Tintin puis Quick et Flupke, ces mises en scène qui explicitent son rôle d'auteur passent à la trappe. Hergé abandonne le récit légendé au profit de la bande dessinée à phylactères, et cette évolution technique a pour conséquence la perte du narrateur dit « à la troisième personne ». Indispensable mais inénarrable, le personnage médiateur d'Hergé doit alors élaborer d'autres stratégies pour se montrer. La tonalité fantaisiste des *Exploits de Quick et Flupke*, véritable

9. Voir Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 1 (1907-1931), Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2000, p. 86.

10. Cette dernière formule, présente à la fin de certaines légendes, a disparu dans les republications de l'histoire (par exemple celle des *Archives Hergé*, t. 1, Tournai, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », 1973). Il faut donc se reporter directement aux numéros du *Boy-Scout belge*.

11. Ce récit, publié en 1927, est intégralement reproduit dans *L'univers d'Hergé*, t. 1, Tournai, Casterman ; Paris, Rombaldi, 1987, p. 71-95.

laboratoire de bande dessinée, lui offrira l'occasion d'inscrire sa médiation non plus dans un paratexte, mais dans l'iconicité même de l'œuvre, par l'association de deux procédés : l'autoreprésentation et la mise en abyme de son énonciation. Les exemples abondent, et si cette réflexivité est modulée différemment à chaque fois, on se limitera ici à trois cas particuliers.

C'est peut-être dans l'un des derniers épisodes des « gamins de Bruxelles », intitulé « Les grands moyens<sup>12</sup> », qu'Hergé a illustré le plus clairement le lieu intermédiaire de son existence. Flupke, verbalisé pour stationnement interdit, téléphone à l'auteur et lui demande d'arranger la situation en effaçant le panneau d'interdiction. On voit alors la main du dessinateur grandeur nature, munie d'une gomme salvatrice, se superposer à la scène. Or cet avant-bras hétérogène ne se prolonge pas hors de la vignette, comme le ferait une main réelle posée sur la planche : Hergé n'est ni intégré à la fiction, ni extérieur à elle. Ni dedans, ni dehors : entre les deux.

Mais il arrive aussi qu'Hergé se représente comme un personnage de dessinateur à part entière, pleinement intégré à la fiction. Dans « Une grave affaire<sup>13</sup> », les deux *ketjes*, épaulés (une fois n'est pas coutume) par l'agent n° 15, enlèvent cet auteur qui les « couvr[e] de ridicule, chaque semaine » pour se venger de lui. Le menaçant avec un revolver, ils le forcent à admettre par écrit que « les nommés Quick et Flupke sont gentils, sages, obéissants ». Quick relate ensuite cette séquestration dans un roman intitulé *La vengensse (sic) de Quick et Flupke*. Il y a donc un double dédoublement, comme le montre le schéma suivant. Non seulement la médiation d'Hergé est répliquée dans la diégèse, mais l'action représentée est à son tour dédoublee, narrée non plus par un Hergé implicite, mais par les deux romanciers en herbe Quick et Flupke. Hergé se trouve donc concurrencé dans son activité d'auteur.

12. *Archives Hergé*, t. 2, Tournai, Casterman, 1978, p. 256-257.

13. *Ibid.*, p. 146-147.

**Monde réel (implicite) :**

*Hergé, dessinateur de Quick et Flupke.*

**Monde de la BD (premier niveau diégétique) :**

PERSONNAGES : Quick et Flupke ; Hergé, dessinateur de Quick et Flupke.

ACTION 1 : Quick et Flupke enlèvent Hergé.

ACTION 2 : Quick et Flupke écrivent un roman.

**Monde du roman (second niveau diégétique) :**

PERSONNAGES : Quick et Flupke ; Hergé, dessinateur de Quick et Flupke.

ACTION : Quick et Flupke enlèvent Hergé.

*Bis repetita placent.* Le thème des récriminations contre l'artiste est recyclé à l'occasion du gag « Le dessinateur puni<sup>14</sup> », mais dans une mise en scène encore plus élaborée, où l'auteur s'amuse à mêler les niveaux diégétiques et où, à l'instar d'un Winsor McCay, il joue avec les conventions du code. À la suite d'un accident de ski où il a violemment heurté « le cadre du dessin », Flupke plâtré et furibond sonne à la porte d'Hergé et roue de coups le malicieux auteur pour cette mauvaise plaisanterie. L'univers dans lequel Flupke skie, explicitement présenté à la fin de l'épisode comme celui où il est dessiné, fusionne avec celui, fictionnel lui aussi, où le personnage d'Hergé le dessine, dans la mesure où la présence du jeune garçon et la succession logique de ses actions (l'accident et ses conséquences) en assurent la transitivité. Ou plutôt : cette confusion des frontières diégétiques conduit à une aporie représentationnelle, puisque Flupke évolue dans un monde censé être à la fois celui où il rencontre Hergé (au même niveau diégétique que lui) et, contradictoirement, celui dessiné par ce même Hergé (situé, donc, à un niveau supérieur). Cette mise en abyme spacieuse et absurde, qui tait et exhibe tour à tour la médiation d'Hergé, trahit, comme dans « Une grave affaire », un conflit ouvert entre des personnages qui voudraient s'affranchir de la représentation dans laquelle ils sont enfermés et leur créateur qui a bien du mal à affirmer son autorité, dans tous les sens du mot.

14. *Ibid.*, p. 230-231.

## Hergé face à Tintin

Des « dénudations du code<sup>15</sup> » telles que celles observées dans les *Exploits de Quick et Flupke* seraient absolument impossibles dans *Les aventures de Tintin*, en raison des conventions romanesques qui en régissent l'esthétique. Pourtant, le risque pour l'auteur de se faire phagocyter par un héros qui a tendance à s'autonomiser y est beaucoup plus élevé que dans les facétieuses revendications des deux polissons. Au fil des ans, en effet, Tintin échappe de plus en plus à son créateur et des nœuds de tension se forment régulièrement. On distingue ainsi un premier épisode critique dans la seconde moitié des années 1940 : Georges Remi, surmené, traverse alors une période de dépression durant laquelle sa capacité créatrice est mise à mal ; Hergé n'arrive plus à jouer le rôle d'Hergé. Et pourtant il le doit, ne serait-ce que pour honorer des obligations contractuelles envers le journal *Tintin* nouvellement créé et pour apaiser l'impatience des lecteurs.

S'il ne peut pas exprimer son malaise directement dans *Les aventures de Tintin*, il choisit de dévoiler ses états d'âme dans des autocaricatures publiées en marge de ses bandes dessinées dans le journal *Tintin*, le support même qui le condamne à produire malgré lui. Il récupère pour ce faire l'imagerie du personnage tortionnaire élaborée pour les *Exploits de Quick et Flupke*, et il en soigne les variations : le 25 septembre 1947, il se représente assigné à sa table à dessin et menacé par un Tintin muni d'un fouet<sup>16</sup>. De la même façon, lorsque deux ans plus tard *L'or noir* reprend après une longue interruption, l'auteur se dessine en repris de justice, menottes aux poings, sommé par ses personnages de reprendre le travail<sup>17</sup>.

Dans ces représentations auctoriales, le personnage esclavagiste symbolise le martyr que constitue le travail forcé d'un artiste en panne et les impératifs d'un journal où, pour la première fois, Hergé n'a plus la totale maîtrise du nom de Tintin<sup>18</sup>. La rhétorique de ces

15. Cette notion de « dénudation » a été développée par Thierry Groensteen dans un article essentiel : « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », *Conséquences*, n°s 13-14, 1990, p. 132-165, lisible sur le site de l'auteur : [editionsdelanz.com/groensteen/sequence1/bdesign.html](http://editionsdelanz.com/groensteen/sequence1/bdesign.html).

16. Voir Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 5 (1943-1949), Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2004, p. 279.

17. Couverture du journal *Tintin*, 27 octobre 1949, reproduite dans *ibid.*, p. 391.

18. Des différends apparaissent rapidement avec l'éditeur Raymond Leblanc (voir notamment Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, p. 475-479, 495-501). Pour répondre à cette institutionnalisation du nom de son héros, avec son équipe de dessinateurs, Hergé



images est toutefois plus retorse, dans la mesure où la dénonciation du harcèlement exercé par son héros conduit à un renversement dialectique : à travers le geste par lequel il se montre en situation d'infériorité, Hergé se représente avant tout en dessinateur et rappelle ainsi qu'il est le médiateur à l'existence duquel celle de Tintin est subordonnée. C'est donc lui qui accule son personnage dans une représentation négative contre nature, qui le force à sortir du cadre pour lequel il a été imaginé : n'est pas esclave qui l'on croit !

Fin 1978, Hergé reprend ce motif en couverture d'un ouvrage édité pour marquer le demi-siècle de Tintin, *Cinquante ans de travaux fort gais*. Si le jubilé ravive l'attente impatiente d'un nouvel album, le contexte est néanmoins assez différent : depuis la fin des années 1950, la popularité croissante de Tintin pousse les intellectuels et les médias à s'y intéresser. L'année 1959 voit ainsi la sortie de la première étude critique : *Le monde de Tintin* de Pol Vandromme<sup>19</sup>. Si ces consécérations l'honorent, Hergé perd du même coup le monopole du discours sur son héros. Cette glorification ambivalente ne fait que s'amplifier les décennies suivantes avec la sortie des adaptations cinématographiques, films live ou dessins animés, du *Mystère de la Toison d'Or* (1960) au *Lac aux requins* (1972) : ce sont bel et bien des aventures de Tintin, mais elles ne doivent rien ou presque à Hergé. Le désarroi du médiateur est encore accentué par la publication de livres tirés de ces longs métrages<sup>20</sup>. Il ne les avalise que du bout des lèvres, et pour cause : dans ces albums, parfois des bandes dessinées, Tintin se dispense totalement de son créateur.

Hergé riposte de plusieurs manières à ce risque permanent que Tintin lui échappe, et que, sa fonction médiatrice devenant caduque, il perde sa raison d'être. Tout d'abord, dans ses autoreprésentations, il multiplie les postures qui lui donnent de l'ascendant par rapport à sa créature : à côté du dessinateur harcelé, d'autres scénographies s'esquissent au gré des circonstances. À ce titre, une série de brouillons finalement abandonnés pour la carte de vœux de 1979 est particulière-

va lui aussi institutionnaliser son nom et former sa propre équipe, les Studios Hergé, fondés en 1950. Le rapport entre le journal *Tintin* et les Studios est évident si l'on compare leurs logos respectifs : une effigie de Tintin qui salue de la main droite, dans une position quasiment identique dans les deux cas.

19. *Ibid.*, p. 666-667.

20. *Ibid.*, p. 705, 709, 803, 867, 876-877.

ment instructive<sup>21</sup>. Alors que deux de ces projets reprennent l'idée bien rodée d'un Tintin revendicateur (p. 6, A3-B1) ou tortionnaire (p. 7, D1 et E3), le troisième (p. 4) active un imaginaire différent. On y voit Hergé en train de créer Tintin, inspiré par un ange (A3) ; la dernière case le montre exténué, avec le commentaire suivant : « (et le 7<sup>e</sup> jour) et le 18250<sup>e</sup> jour<sup>22</sup>, Hergé se reposa ! » Associée à la création de Tintin, cette double référence à l'Annonciation et à la Genèse appelle inévitablement un parallèle *Hergé / Dieu* et son corollaire *Tintin / fils de Dieu*. De cette mythologie du *Deus creator*, Hergé dérive tout naturellement vers une autre posture, plus profane : celle du père. Dans la même planche, en effet, il appelle Tintin « mon fils » et ce dernier lui donne du « papa », une filiation qu'il avait déjà développée, notamment, dans une « Lettre à Tintin » lue sur Inter Variétés en 1964, à l'occasion des trente-cinq ans de son héros<sup>23</sup>.

Hergé tente aussi d'occulter l'émancipation de Tintin par sa propre mise en scène éditoriale et médiatique, une deuxième stratégie qui apparaît comme une entorse à l'habituelle discrétion de l'homme et qui vient seconder la rhétorique de ses autoportraits. Le célèbre *Tintin et moi*, recueil d'entretiens menés par Numa Sadoul au début des années 1970, en est le cas le plus flagrant. Non seulement Hergé accepte le geste, inédit alors pour un auteur de bandes dessinées, que constitue un tel ouvrage à sa gloire, mais en outre il récrit patiemment ses réponses durant des mois, y accordant autant de soin qu'à une nouvelle aventure de Tintin (*Les Picaros*) qui reste en rade... En 1977, il se met à nouveau en scène, dans un documentaire cinématographique cette fois, intitulé *Moi, Tintin*, et sous-titré de façon symptomatique « Les aventures de Hergé », dans un graphisme proche du bandeau « Les aventures de Tintin » des albums. L'affiche, réalisée par Bob De Moor, représente Hergé habillé en Tintin et marchant à ses côtés. Entre « Tintin et moi » et « Moi, Tintin », on sent toute la tension du face-à-face qui distingue et réunit à la fois le personnage du créateur et celui de la créature.

21. Ces esquisses, sous forme de véritables planches inachevées, ont été publiées dans *Hergé* [revue des Studios Hergé], vol. 1, 2006, p. 4-7.

22. Ce nombre correspond aux cinquante ans de Tintin fêtés en 1979 (50 x 365).

23. Ce texte, qui mériterait un commentaire plus détaillé, a été publié dans Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé* (édition définitive), Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1989 [1975], p. 253-254.

## La médiation métaphorisée : le reporter et le médium

Force est cependant de constater que tous ces efforts restent insuffisants dans la mesure où les postures de victime, de démiurge, de père ou d'*alter ego* restent superficielles : elles n'agissent, au mieux, que dans les marges de l'œuvre. Alors que dans *Quick et Flupke*, les scénographies autoriales s'inscrivaient dans une logique spéculaire du récit qui conduisait à la monstration de la médiation, les autoreprésentations d'Hergé face à Tintin sont privées de ce dispositif de récursivité. Et pourtant, c'est surtout dans les albums qu'Hergé va recentrer l'affirmation de son autorité. Il le fait d'abord en déconstruisant l'univers de papier patiemment bâti durant des décennies : l'aventure se nie dès *Les bijoux de la Castafiore*, les méchants se ridiculisent dans *Vol 714 pour Sydney* et, dans *Tintin et les Picaros*, l'auteur s'en prend même aux héros : Tintin est « déculotté », selon l'expression de Gabriel Matzneff<sup>24</sup>, et Haddock suit une cure de désintoxication<sup>25</sup>.

Ce sont là des choses bien connues. Ce qui l'est peut-être moins, c'est que pour affirmer sa maîtrise de l'univers tintinesque, Hergé accentue aussi, et toujours davantage au fil des ans, sa médiation en suggérant la coupure sémiotique entre réalité et fiction par des mises en abyme de la narration. Or cette reduplication de son activité de représentation ne peut plus passer, comme dans *Quick et Flupke*, par une récursivité explicite du personnage créateur, c'est-à-dire par une « dénudation du code » *stricto sensu*. Dans *Les aventures de Tintin*, la monstration passe souvent par les protagonistes eux-mêmes, sur le mode de la « métaphorisation du code »<sup>26</sup> : on remarquera donc qu'Hergé dissocie selon le contexte (illustration annexe ou bande dessinée) les deux procédés de la mise en abyme et de l'autocaricature conjointement expérimentés dans *Quick et Flupke*.

Cette médiation métaphorisée permet à Hergé de dénoncer l'artifice de l'illusion référentielle tout en s'y infiltrant *incognito* et en la parasitant. Il a d'ailleurs avoué recourir à ce stratagème dans la couverture des *Bijoux de la Castafiore* : « à travers Tintin, c'est moi qui m'adresse au lecteur et qui lui dis : "Vous allez voir la comédie... Chut ! Et main-

24. Voir Philippe Goddin, « Marie-Claire a voulu déculotter Tintin ! », *Les amis de Hergé*, n° 49, printemps 2010, p. 14-15.

25. Pour une étude plus approfondie, voir Ludovic Schuurman, « Le déclin des héros », dans *L'ultime album d'Hergé*, Le Coudray-Macouard, Cheminements, coll. « Or bleu », 2001, p. 79-138.

26. Thierry Groensteen, art. cit.

tenant, place au théâtre<sup>27</sup> !” » Hergé n’est donc pas un pantin, jouet de Tintin, même s’il s’est représenté ainsi dans une illustration de 1950<sup>28</sup>. Bien au contraire, à travers son héros, il devient un « monteur de marionnettes » qui « montr[e]<sup>29</sup> » non seulement l’univers fictionnel (la Castafiore qui chante), mais aussi la mise en scène filmique de cette représentation : médiation au second degré ! Ici explicitée, la monstration métaphorique du code est omniprésente dans *Les aventures de Tintin*<sup>30</sup>, et Hergé s’incarne en différents avatars, ou différentes figures symbolisant l’auteur, parmi lesquelles celle du reporter et, dans une moindre mesure, celle du médium.

### D’un reporter l’autre

Dans *Tintin au pays des Soviets*, on le sait, Tintin est institué reporter, une activité qui, comme le scoutisme de Totor, justifie le voyage et l’aventure, et donc motive le récit. Mais son rendement fonctionnel est bien supérieur à celui du scout, car le reporter n’est pas seulement le héros du récit, mais il est aussi censé en être le narrateur ou du moins le focalisateur, comme l’annonce la première planche publiée dans *Le Petit Vingtième* du 10 janvier 1929 : « La direction du *Petit XX<sup>e</sup>* certifie toutes ces photos rigoureusement authentiques, celles-ci ayant été prises par Tintin lui-même [...] »<sup>31</sup>. » Ce contrat de lecture semble répondre à la contrainte formelle, signalée plus haut, d’un récit sans narrateur « à la troisième personne », et il est censé établir une transparence entre le monde référentiel et le rendu diégétique, c’est-à-dire une médiation minimale.

27. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 186. Plus qu’une « métaphorisation », il y a même ici une « égospection du code », l’ultime degré de réflexivité qui, selon Groensteen, « inscrit l’inscription du lecteur dans le “texte” de la bande dessinée » (art. cit.).

28. *Tintin*, 2 mars 1950, reproduite dans Philippe Goddin, *Chronologie d’une œuvre*, t. 5 (1943-1949), p. 413.

29. Cette paronomase est empruntée à Hergé lui-même, dans une interview accordée en 1975 à Thierry Smolderen et Pierre Sterckx, publiée dans *Les amis de Hergé*, n° 13, juin 1991, p. 12.

30. Il vaudrait la peine d’étudier de ce point de vue toutes les occurrences du cinéma, en particulier dans *Tintin au Congo* (p. 27, A2-3), *Les cigares du pharaon* (p. 16-17) et l’incipit de *Coke en stock* et de s’attacher au récit enchâssé du *Secret de la Licorne* (p. 13-26).

31. *Tintin au pays des Soviets*, Tournai, Casterman, 1999, p. 4, Ar. Sauf indication contraire, les références aux *Aventures de Tintin* renvoient à l’édition courante.

Mais dès ces premiers mots, la fiction narrative se lésarde<sup>32</sup>. Puisque les « photos » qui constituent ledit reportage représentent le reporter, celui-ci ne peut pas les avoir prises lui-même, d'autant plus que la troisième vignette de la même planche (p. 4, B1) montre explicitement le héros en train d'être photographié. Quelques planches plus loin (p. 38-39), l'épisode célèbre car unique de la rédaction d'un article confirme que Tintin ne peut être à proprement parler l'auteur de son reportage, puisqu'on le voit en train d'écrire son papier — un texte, d'ailleurs, et non une bande dessinée ou un roman photographique... Preuve supplémentaire, s'il en est besoin, de la supercherie : Tintin pourrait difficilement être le reporter d'une scène qu'il n'a pas vue, comme dans l'*incipit* — « à la troisième personne » ! — de *Tintin en Amérique* (p. 1, A).

Tous ces faits indiquent que la compétence narrative n'est en fait pas assumée par Tintin, mais par une autre instance énonciative, qui se substitue à lui dans le rôle du reporter. Cette autre voix se manifeste paradoxalement au moment même où est revendiquée l'autonomie narrative des *Aventures de Tintin*, c'est-à-dire dès la première case de *Tintin au pays des Soviets* : l'article de journal liminaire, qui présente Tintin comme l'auteur de son reportage, doit bien avoir été écrit par quelqu'un. Cette vignette initiale actualise en fait la voix d'un narrateur « à la troisième personne », mais à la différence des légendes de Totor, le texte est ici narrativisé puisque l'article est intégré à l'image, ce qui cause un effet de récursivité absent dans les aventures du chef de patrouille : c'est une dépêche du *Petit Vingtième* dans une planche publiée par *Le Petit Vingtième*.

Même si cette brève est anonyme, plusieurs indices glanés çà et là nous prouvent que ce deuxième reporter qui suit Tintin n'est autre qu'Hergé lui-même, « reporter » du *Petit Vingtième* dans la réalité : la version en noir et blanc du *Lotus bleu*<sup>33</sup> propose un dispositif initial similaire, comme du reste plusieurs autres albums<sup>34</sup>, mais l'article y est exceptionnellement signé « G.R. », les initiales de Georges Remi à l'origine du pseudonyme « Hergé ». Dans d'autres cas, l'auteur met en

32. Voir Tom McCarthy, *Tintin et le secret de la littérature* (trad. de Laure Manceau), Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 11-12. Le premier chapitre de ce bel essai, « R/G » (p. 9-49), aborde utilement le problème de la médiation à travers une réflexion sur la communication inspirée de Roland Barthes et de Michel Serres.

33. Tournai, Casterman, 1936 (fac-similé 1993), p. 1, A1.

34. Voir, au sujet du motif de la coupure de presse, la thèse de Ludovic Schuurman *Hergé au pays des Îles noires*, soutenue à l'Université de Lille III le 7 décembre 2009, p. 560-580.

abyme sa fonction de reporter à travers des autoportraits en journaliste. Ainsi le reconnaît-on, calepin et stylo à la main, au début de *Tintin au Congo* (version en couleur) ou encore au milieu du tourbillon médiatique qui agite Moulinsart dans *L'affaire Tournesol*<sup>35</sup>.

On voit donc que tout en instaurant un contrat de lecture censé assurer une transparence entre le vécu de Tintin et sa représentation en bande dessinée, Hergé s'ingénie en fait à dissocier le personnage du reporter de sa fonction prétendue de narrateur, et à compromettre ainsi cette transparence génératrice de l'effet d'identification. Grâce au procédé des articles fictifs narrativisés, il va même plus loin, en renversant le contrat de lecture initial. De *sujet* supposé de son reportage, Tintin devient explicitement *objet* de reportages seconds, comme il n'est que l'*objet* des bandes dessinées qui relatent ses aventures.

Mentionnons à cet égard l'une des dernières planches du *Lotus bleu*<sup>36</sup> : dans un long article, *Le Journal de Shanghai* publie une interview de Tintin. Ce genre de planche a un fonctionnement tout à fait ambigu qui illustre parfaitement la tension entre réalité et fiction. D'une part, l'auteur s'appuie sur les conventions d'exactitude d'un vrai journal pour donner à son héros l'épaisseur du réel (il bénéficie pour cette pleine planche de l'aide technique des linotypistes du *Vingtième Siècle*, ce qui augmente l'illusion) ; mais d'autre part, la mise en abyme journalistique — c'est-à-dire le dédoublement dans le *Journal de Shanghai* de la B.D. publiée réellement dans *Le Petit Vingtième* — remet Tintin à sa place, dans son rôle d'objet dont les aventures ne peuvent être connues que grâce à la médiation d'un reporter qui se trouve être implicitement Hergé. Grâce à ce procédé ambivalent, qui semble donner à Tintin une autonomie référentielle, mais qui en fait le tient courbé sous le joug d'une narration cachée, Hergé peut garder une mainmise sécurisante sur sa créature.

Si, dans un premier temps, ces multiples coupures de presse visent principalement à créer un effet de réel, Hergé renverse la vapeur dès lors qu'il sent que son héros lui échappe. Face à la menaçante médiatisation extérieure de Tintin, il multiplie ainsi de façon impressionnante la représentation de médiatisations internes à son œuvre de façon à tuer par l'excès l'impression de réalité. Album à peu près contemporain

35. *Tintin au Congo*, p. 1, A1, huitième personnage depuis la gauche ; *L'affaire Tournesol*, p. 13, C, en bas à droite (le personnage blond et habillé de vert qui se détache sur la tente orange).

36. Version noir et blanc, éd. cit., p. 121.

du *Monde de Tintin* et des véridiques assauts journalistiques, *Les bijoux de la Castafiore* est le résultat direct et magistral de ces mesures protectionnistes. À travers *Paris Flash*, *Tempo di Roma*, la télévision, la réception brouillée du Supercolor Triophonar, etc., et à travers la polyphonie cacophonique qui en découle<sup>37</sup>, Hergé prend apparemment acte d'une dépossession de son monopole énonciatif, mais en l'enfouissant à l'intérieur de son œuvre, il s'en rend maître et il la manipule, signalant par là qu'il est la seule instance légitime de la médiation, et même qu'il peut choisir, par jeu, de brouiller la communication en faisant intervenir des points de vue divergents.

Tout le début de *Tintin et les Picaros* (p. 2-11) est marqué par des procédés similaires : l'intrigue, avec son « affaire Castafiore » (p. 8, C2), est introduite par des représentations médiatiques multiples (télévision<sup>38</sup>, radio, presse écrite) qui servent même d'embrayeur au récit, dans la mesure où les personnages principaux y prennent part à la suite de l'intervention des journalistes à Moulinsart. Mais leur pouvoir incitatif n'est qu'un leurre. Derrière leur voix se cache bien celle d'Hergé qui, tout en dénonçant le brouhaha médiatique et ses dérives potentielles, s'infiltré dans ce canal pour reprendre les rênes de sa narration : dans les manchettes des journaux (p. 9, B3, C2, p. 10, B1-3), ce n'est pas tant la rédaction de *La Dépêche* qui s'exprime que le régisseur du récit. Comme dans les premiers temps, celui-ci redevient narrateur « à la troisième personne », si ce n'est qu'ici, le support médiatique ne constitue plus une pause descriptive dans le récit (par exemple une situation initiale ou une situation finale), mais rapporte véritablement une partie de l'action qui n'est pas représentée iconiquement.

Entre *Les bijoux de la Castafiore* et *Tintin et les Picaros*, Vol 714 pour Sydney contient lui aussi des signes de médiation journalistique, mais leur fonctionnement est un peu différent : pour Hergé, il ne s'agit plus d'ironiser sur les représentants de la presse pour mieux asseoir sa supériorité de reporter invisible ; l'objectif n'est plus, comme dans *Les bijoux de la Castafiore*, de faire de cette polyphonie un mode de narration plein

37. Voir Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve » [1970], dans *Hergé mon ami. Études et portraits*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, coll. « Fondation Hergé », 2000, p. 100.

38. Il y aurait beaucoup à dire sur le fonctionnement des retransmissions télévisées de *Tintin et les Picaros* dans l'économie du récit, comme le suggère Pierre Fresnault-Deruelle à partir d'un exemple précis. Voir *Hergé ou la profondeur des images plates. Cases en exergue*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2002, p. 107-108.

de hoquets et de cahots, certes anti-romanesque et non traditionnel, mais néanmoins efficace. Ici, la gageure est autre : elle consiste à jeter, à la fin d'un récit qui peut sembler un retour au récit classique, un dis-credit sur le genre même de la bande dessinée d'aventure : sur soixante-deux planches, en effet, pas moins de trois, les dernières (p. 60-62), sont consacrées à la représentation d'une interview télévisée où le récit s'enroule sur lui-même, puisque le contenu de la narration est en soi une tentative de narration, et où la présence écrasante du médium (télévisuel en l'occurrence) en étouffe le message ; ce dernier est du reste quasi inexistant, les protagonistes ayant été frappés d'amnésie<sup>39</sup>. Comme le note avec acuité Pierre Sterckx à propos de cette séquence, « la bande dessinée elle-même cesse de tenter le transfert de l'imaginaire en réel, et vice-versa<sup>40</sup> », un jugement qui résume à lui seul l'évolution, ou même la révolution, de la figure du reporter au fil des ans.

### Un « excellent médium »

Si le reporter est la figure de la médiation la plus importante et la plus rentable qu'Hergé ait développée, il en est une autre, plus discrète, que l'on ne soupçonne pas, tant elle semble appeler plutôt une approche exclusivement thématique<sup>41</sup> : c'est celle du « médium ». Lorsque Hergé déclare à Henri Roanne, en 1974 : « Je suis très perméable, très influençable, et à ce titre un excellent médium<sup>42</sup> », il faut évidemment entendre le mot *médium* au sens d'un pivot qui permet la transposition du monde réel dans un monde fictionnel. Mais dans la bouche d'Hergé, ce mot prend inévitablement une teinte surnaturelle. Si l'on sait que la voyante Bertha Jagueneau a eu une certaine influence sur lui et plus

39. Relevons par ailleurs le rôle ambigu de Tintin dans cette interview : il est interrogé au même titre que les autres rescapés, mais il se fait présentateur de l'émission lorsqu'il introduit la déclaration du professeur Tournesol : « ... mais le plus ahurissant, dans toute cette histoire, c'est le professeur Tournesol qui va vous le révéler... / Professeur, voulez-vous montrer l'objet que vous avez trouvé ? » (p. 60, D3-61, A1).

40. Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, coll. « La bibliothèque d'Alice », 1997, p. 145. Cet ouvrage, qui déroule le « réseau médiatique » (p. 14) de Tintin, est une référence indispensable pour notre sujet, même s'il n'évoque que très marginalement la signification métatextuelle des représentations médiatiques dans l'œuvre d'Hergé.

41. Voir le chapitre « Voyance, croyance et médiums : éloge de Foudre Bénie », dans *ibid.*, p. 153-164.

42. Cité dans Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2002, p. 79.



encore sur son épouse Germaine<sup>43</sup>, c'est surtout dans son œuvre, où les phénomènes médiumniques abondent, qu'Hergé a manifesté son goût parfois amusé pour le paranormal. Si l'on considère le médium comme un personnage doué de facultés psychiques lui permettant d'outrepasser les canaux «normaux» de la communication, il devient lui aussi un pivot entre des niveaux de réalité différents et, pour cette raison, un rôle lui est assigné dans l'économie de la narration.

En dehors des cas d'escroquerie pure, comme le sorcier de *Tintin au Congo*, le personnage du médium est capable, même dans des représentations parodiques, d'une prescience véritable. C'est le cas du fakir Cipaçalouvishni dans *Le lotus bleu* (version noir et blanc, p. 7, A 1-3) qui devine les périls que court Tintin ou de la bohémienne des *Bijoux de la Castafiore* qui, après un simulacre de voyance, prédit effectivement l'arrivée imminente de la diva (p. 4, A2). En annonçant, par le truchement de ces médiums, un avenir que le lecteur ne connaît pas encore, Hergé met en question la temporalité linéaire qui préside habituellement dans son œuvre. Ces prolepses ont une fonction de régie ; elles provoquent des effets d'attente qui structurent la réception du récit. Au-delà de la mise en scène humoristique des mages de tout poil, la possibilité d'une telle distorsion du temps montre que le monde des *Aventures de Tintin* est soumis à un ordre supérieur qui transcende la succession des événements.

D'autres médiums peuvent relater une situation contemporaine à l'action, mais inaccessible dans un régime de communication sensoriel normal. On en donnera deux exemples. Le premier, tiré de la scène du music-hall dans *Les 7 boules de cristal*, est celui de Ragdalam et de sa «voyante extralucide» Yamilah qui parvient à voir, en évoquant le mari absent d'une femme du public, que celui-ci est à l'instant «atteint d'un mal mystérieux» (p. 8, D4) : il s'agit d'un événement simultané, mais localisé en dehors de l'espace représenté du music-hall. Le second exemple est celui de Foudre-Bénie dans *Tintin au Tibet*<sup>44</sup>. Comme

43. Si Pierre Sterckx et Thierry Smolderen ont peut-être exagéré la place de «Bertje» dans leur *Hergé. Portrait biographique* romancé (Tournai, Casterman, coll. «Bibliothèque de Moulinsart», 1988, ch. 22-25), il n'en demeure pas moins que les recherches biographiques les plus récentes ont confirmé que la voyante aurait annoncé l'accident de voiture de Georges et Germaine Remi, et qu'elle aurait aussi parfois abusé de la naïveté du dessinateur. Voir notamment Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, p. 342-345 ; Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, p. 501-503.

44. Il faudrait aussi étudier en détail le cas du «rêve prémonitoire... ou télépathique» (p. 5, C1) de Tintin et, de manière plus globale, analyser tous les dispositifs hypnagogiques

Madame Yamilah, le moine bouddhiste raconte au moment où elles se passent des actions que ni les autres personnages ni le lecteur guidé par le narrateur reporter ne peuvent connaître dans l'espace représenté. À la page 44, il détecte ainsi le danger où se trouvent Tintin, Milou, le capitaine Haddock et leur guide en déclarant : « Je vois trois hommes... non... deux hommes et un jeune garçon au cœur pur... Avec un petit chien blanc comme la neige du matin... Ils sont en péril de mort. » Quelques planches plus loin (p. 50, D1-3), il signalera, toujours en introduisant sa prise de parole par le verbe « Je vois », que Tchang a été recueilli par le « migou », autrement dit par le yéti.

Aussi différents que soient les contextes de leurs apparitions respectives, ces deux voyants sont en fait les médiateurs d'un récit enchâssé qui a la particularité d'être totalement synchrone avec le récit-cadre, et de contenu parfaitement complémentaire. Lorsque Foudre-Bénie dit « Cœur pur marche... Il marche... Il marche... Il est à bout de forces... Cœur Pur s'abat lourdement sur le sol » (p. 44, C2-3), il supplée à la narration première qui tait cet épisode, puisque la case suivante montre un Tintin déjà au sol. À ce titre, le médium a la même fonction que la succession des manchettes de *La Dépêche* ou que la diffusion télévisée du procès de la Castafiore dans *Tintin et les Picaros*.

Dans le cas de Foudre-Bénie, le statut de médiateur entre deux univers, impliquant une part d'altérité par rapport au monde médiatisé, en l'occurrence celui de la fiction, est marqué graphiquement, comme on le voit bien à la case C2 de la planche 44 de *Tintin au Tibet* : le moine est surélevé par rapport au sol, rompant ainsi avec un code habituel du monde de Tintin (la pesanteur). Cette élévation paradoxale du personnage dans le contenu du récit est traduite exactement sur le plan formel, dans la représentation du phylactère<sup>45</sup> : d'une part, la parole voyante est bien ancrée dans le monde représenté, puisque la bulle passe derrière l'autre moine au premier plan, qui appartient exclusivement au monde fictionnel ; mais, d'autre part, cette parole est surélevée par rapport au niveau habituel de la communication, puisqu'elle déborde le cadre de la vignette. À la fois *dans* et *au-dessus* de l'univers

des *Aventures de Tintin* d'un point de vue narratologique. Pour une approche psychanalytique, plus largement documentée, on peut lire la synthèse de Tristan Savin, « Le monde onirique de Tintin », *Lire*, hors-série n° 4 : *Tintin, les secrets d'une œuvre*, décembre 2006, p. 67-73.

45. Voir Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 104.

diégétique, le message de Foudre-Bénie transcende les frontières de la narration.

Si le moine tibétain est sans doute le médium le plus attachant des *Aventures de Tintin*, le plus charismatique est peut-être Mik Ezdanitoff, un personnage étrange de *Vol 714 pour Sydney*. Cet intermédiaire des extraterrestres, qui maîtrise parfaitement la technique de la télépathie, se présente en ces termes : « Seulement, moi initié je suis. C'est dirre, [...] je serrs agent liaison entre terre et... euh... autre planète... » (p. 45, C1). Autrement dit, il est chargé d'assurer la communication entre un monde considéré dans ses limites conventionnelles (le monde humain et terrestre) et un monde extraterrestre inaccessible aux humains. Il n'est pas interdit de lire la distinction entre ces deux mondes comme une analogie thématique, inscrite dans l'œuvre, de la frontière entre monde réel et monde fictionnel : de même que Mik Ezdanitoff, qui a un pied dans le monde terrestre et l'autre dans le monde extraterrestre, révèle aux protagonistes cet univers dont sans lui ils ignoreraient jusqu'à l'existence, de même Hergé, pivot entre la réalité et la fiction, révèle aux lecteurs des aventures fictives qui sans lui leur resteraient inconnues.

Cette thèse, qui peut sembler frôler la surinterprétation, est pourtant appuyée par l'amnésie collective dont les personnages sont frappés à la fin du récit. L'aventure tout entière, immense parenthèse entre les premières planches et la dernière image de l'album que les protagonistes eux-mêmes sont incapables de reconstituer<sup>46</sup>, n'existe que dans une narration venue de l'extérieur. À l'intérieur du récit, les deux seuls personnages qui savent tout sont Milou — mais celui-ci ne peut pas raconter<sup>47</sup> — et... Mik Ezdanitoff ! Par son statut de pivot, l'« initié » et « agent liaison » (l'effacement de la préposition est ici significatif) serait le seul à pouvoir connaître et faire connaître ce qu'Hergé, narrateur transcendant qui rappelle la posture de *Deus creator* déjà évoquée, montre au lecteur tout au long de l'album.

Dans ces différents exemples de médiums, la médiation est marquée par l'intervention du paranormal dans un monde normé selon des conventions rationnelles. L'apparition du *deus ex machina* suggère alors l'existence d'un au-delà de la diégèse. Il n'est pas anodin, cependant, que le risque de supercherie soit à chaque fois dénoncé par l'incrédule

46. Voir Ludovic Schuurman, *L'ultime album d'Hergé*, p. 11, note 6.

47. « Ah ! si je pouvais raconter tout ce que j'ai vu !... » (p. 62, C1).

capitaine Haddock. Celui-ci crie tour à tour au « coup monté », au « truc » ou aux « contes à dormir debout », respectivement à propos de Ragdalam, de Foudre-Bénie et de Mik Ezdanitoff<sup>48</sup>. Mais tout aussi systématiquement, le rationaliste est désavoué par la tournure des événements. Du coup, son doute peut être inversé : si les « contes à dormir debout » se réalisent, alors la réalité de son monde fictionnel pourrait n'être qu'un leurre et être soumise à la grande illusion, celle du *theatrum mundi* bien sûr, mais aussi, plus modestement, celle de la bande dessinée.

\* \* \*

Significativement, la figure du reporter et celle du médium se rejoignent dans l'album inachevé d'Hergé, *L'alph-art*, le récit des simulacres où toutes les facettes de la médiation sont dévoilées dans la révélation de l'illusion artistique. Tintin, qui se présente lui-même comme un « journaliste<sup>49</sup> », doit y recouvrer son statut d'œuvre, dans une « expansion » à la César « qu'on pourrait intituler "Reporter" » (p. 48, planche 49, B2). Ce serait « la fin d'un reportage », note encore Hergé. Cette menace qui plane sur le héros est le fait d'un faux médium, Endaddine Akass, qui dirige un réseau de faussaires. Mais dans la mise au jour de la supercherie, Hergé n'est pas loin puisque la lettre « H », la première de son nom<sup>50</sup>, y est omniprésente. Elle désigne, bien entendu, l'œuvre acquise par Archibald Haddock, mais aussi le « capitaine H. » (p. 62) lui-même qui, selon une esquisse, se serait « mis à peindre » (p. 56)<sup>51</sup> ; enfin, elle contribue à former, graphiquement et phonétiquement, le nom du concepteur de l'alph-art, Ramo Nash, baptisé dans un premier temps Ramon Hasj (p. 61)<sup>52</sup>.

48. *Les 7 boules de cristal*, p. 9, C1 ; *Tintin au Tibet*, p. 50, D1 ; *Vol 714 pour Sydney*, p. 45, C3.

49. Hergé, *Tintin et l'alph-art*, Tournai, Casterman, 2004, p. 16 (planche 13, A2). Parfois, Tintin allègue abusivement cette profession ; il devient un faux journaliste dans la séquence du pseudo-sondage d'opinion sur l'énergie solaire (p. 34-35).

50. C'est ainsi qu'Hergé signait, dès le milieu des années 1920, les illustrations où l'espace manquait pour son pseudonyme entier.

51. Rappelons que le capitaine Haddock, qui révèle la nature bédécque de son univers en proférant l'insulte « phylactères » (p. 38, planche 29, D1), est le seul personnage à dessiner Tintin. Il le fait dans une case disparue de la version originale du *Temple du soleil* (Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1988, planche 24, C5).

52. Sur *L'alph-art*, voir l'article de M. Van Nieuwenborgh, « Du Hergé, avec un grand H », *L'Express hors-série : Hergé. La vie secrète du père de Tintin*, décembre 2009, p. 66-71.

Désignant l'artiste, l'œuvre d'art et le médium lui-même (ce « grand Hart avec un H aspiré<sup>53</sup> » que le scénario ironise), le H de Hergé s'impose comme le passage obligé de toute la communication artistique. Sans ce médiateur, donc, pas d'aventures de Tintin. Mais d'un autre côté, en saturant de plus en plus ses albums de signes de sa médiation, il en mine le fonctionnement narratif : le récit atteint sa limite inverse par surmédiation, ce qui revient à tuer l'illusion d'identification entre réalité et fiction qui fondait le pacte de lecture. Après *L'alph-art*, plus de retour possible : l'auteur semble avoir méticuleusement programmé l'implosion des *Aventures de Tintin*. En négociant subtilement, tout au long de sa carrière, la frontière entre le jeu de l'illusion et son dévoilement, en maintenant une lecture de Tintin qui rapprocherait réalité et fiction tout en la détruisant à petit feu, Hergé a inscrit au plus profond de son œuvre son désir que personne ne lui succédât.

53. *Objectif Radio*, disque cité, piste 3, 4:56.